

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

7. Jahrgang

Januar 1954

Heft 1

HERCULES SEGHERS

Eine Neuerwerbung des Museum Boymans

(Mit 1 Abbildung)

Nur wenige Kundige, die an der Sotheby'schen Versteigerung vom 9. Mai 1951 in London teilnahmen, hatten für das unter Nr. 69 ganz unauffällig katalogisierte, arg verschmutzte Gemälde:

„De Vos. A Marshy Landscape with a farm, figures
near a quarry, on panel, 11½ in. by 20½ in.“

den richtigen Autor vermutet oder gar dessen kaum hervortretende Bezeichnung verifiziert. Umso auffallender war es darum, als in der Auktion gewiegte Käufer verbissen um das Bild kämpften, bis Herr Duits mit 7 500 engl. Pfund schließlich den Zuschlag erhielt. (Abb. 1).

Bei der Verlegenheitsbenennung „de Vos“ mögen Vorbesitzer und Katalogverfasser an jenen seltenen Leidener Maler Johannes de Vos gedacht haben, über den und dessen Familie A. Bredius 1919 (Künstler-Inventare VI, 2097 ff., m. Taf. gegen S. 2100) Urkunden veröffentlichte, und den C. Hofstede de Groot nur wenig später im Kreis des J. van Goyen einordnete (Beschr. und Krit. Verzeichnis VIII, 1923, S. 349; The Burl. Mag., 1923). Der von beiden publizierte signierte „Blick von den Dünen“ weist immerhin thematisch Beziehungen zu Seghers'schen Werken auf.

Als bald nach jener Auktion wurde bekannt, daß ein echt bezeichneter Hercules Seghers von der Firma D. Hoogendijk nach Holland zurückgeführt sei. Dort sah ich das Bild bereits Anfang Juli 1951 zum erstenmal, noch ungerahmt und mit dem alten Firnis bedeckt. Aber selbst durch eine Schicht von trübem Firnis und Schmutzresten offenbarte sich ein Meisterwerk, das darunter besonders gut erhalten sein mußte.

Später, nach sorgsamer Reinigung, bei der man jeden Eingriff in die ursprüngliche Farbschicht zu vermeiden suchte — man sieht z. B. zwischen den Pinselstrichen des Himmels in den Tiefen der Maloberfläche noch Reste gelblichen Firnisses — traten alle Seghers'schen Qualitäten nur noch reicher zutage, und auf der Delfter Antiquitäten-

börse 1953 (Abb. im Führer) erregte die zeitlose Schönheit dieser Landschaft allgemeine Bewunderung. So begrüßte auch die holländische Presse die Nachricht des Ankaufs für Rotterdam mit erfreulicher Zustimmung (Nieuwe Rotterdamse Courrant, 20. 8. 1953, p. 7; de Groene Amsterdamer, 29. 8. 1953, p. 9).

Heute behauptet sich die kostbare Neuerwerbung im Rembrandt-Kabinett des Museum Boymans an der Seite des großartigen Selbstbildnisses von Carel Fabritius und gegenüber dem träumerischen Titusknaben Rembrandts von 1655 aus der Wantage Collection als ein Kunstwerk von eigenstem Gepräge und hohem Rang. Dabei geht der „neue“ Seghers diesen anerkannten Meisterbildern um etwa 20—30 Jahre voran! Eine erstaunliche Leistung für jene Zeit: gelang dem Künstler doch in dieser einfachen „Landschaft“ die vollkommene Synthese des in der Natur Gesehenen und innerer Schau zu malerischer Einheit und Wahrheit. Unmittelbar spricht noch heute die verhaltene Glut dieser stillen Farbenpracht zu uns: die Vereinigung von Braun und Gelb (im Terrain vorn und — bernsteinfarben nuanciert — am Gestein rechts) mit dem kräftigen Gegensatz Rot-Grün (im Mittelgrunde) unter schwebendem Blau des Azurs und dem warmabgetönten Wolkengrau festigt sich zu einer vollendeten Harmonie. Und delikat wirken darin die Akzente der Mittelfiguren (mit dem Dreiklang Rot-Grau-Weiß in Rock, Jacke und Mütze der Frau), des weißen Lichtpunkts auf dem Hündchen daneben, sowie die fernen Visionen eines Segels und des blaßroten Turms am Horizont.

Eine eindeutige Beziehung zu Seghers' Radierungen ist, soviel ich sehe, bisher noch nicht aufgedeckt worden. Für die eigentümliche Form des Rundbaus in der Mitte wären zu vergleichen das Gemälde der Sammlung ten Cate (T. 9), sowie auch die Radierung Springer 39 (Taf. XXXIII). Umso überzeugender ist dafür die Übereinstimmung der künstlerischen Gesinnung und der Gestaltungskraft, die das Gemälde mit dem radierten Oeuvre verbindet. Auch der Unbefangene wird das Besondere, Eigenwillige in jeder Schöpfung des Seghers gegenüber allen Malereien und graphischen Arbeiten anderer vorrembrandtscher Niederländer spüren. Ob Rembrandt dem Einsamen persönlich begegnete — wir wissen es nicht; aber daß er sich von ihm angesprochen fühlte, dafür gibt es manchen Beweis.

Ich habe, nachdem ich 1936 im Thieme-Becker (Bd. XXX, 447—448) allgemein über den damaligen Stand der Seghers-Forschung berichtet hatte, anschließend im „Pantheon“ (Bd. XXV, April 1940, 81—86) dem Maler Seghers eine eigene Betrachtung gewidmet, die zumal J. G. van Gelder in „Oud Holland“ (Jaarg. LXV, 216—226) durch neue Beobachtungen ergänzt hat. Dieser verankerte z. B. die schöne „Flachlandschaft bei Nieder-Elten“ im Besitz von Herrn Clifford Duits — Mai 1950 bei Christie's als „Rembrandt“ versteigert —, noch ehe sie 1950/51 in Paris ausgestellt war (Le Paysage Hollandais au XVII^e siècle, Nr. 87), im Oeuvre des Hercules mit überzeugenden Argumenten. Von den 1952/53 für die große Holländer-Schau der Royal Academy in London unter Seghers' Namen katalogisierten drei Bildern fand nur Nr. 133, deren Signatur ich selbst leider nicht verifizieren konnte, ungeteilte Anerkennung (T. 11. Jetzige Besitzerin: Frau E. Kessler-Stoop). Dadurch bestätigt

sich meine bisherige, nur auf eine große ältere Photographie (im RKD, den Haag) gestützte Annahme der Echtheit dieser inzwischen auf ihr ursprüngliches Format gebrachten Landschaft.

Ich halte die Entstehung des Rotterdamer Gemäldes nach den Bildern auf Schloß Herdringen (T. 4, bestimmt vor 1627 gemalt) und im Rijksmuseum zu Amsterdam (T. 1, mit einer dunklen Vordergrundsschräge links), aber noch vor den Flachlandschaften in Berlin (T. 2 u. 3) und bei Herrn Cl. Duits für gegeben. Wahrscheinlich gehört es in die Nähe des Meisterwerks der Sammlung van Beuningen (T. 18). Es würde weit über den Rahmen dieses referierenden Artikels hinausgehen, wenn ich beim Versuch einer genaueren zeitlichen Ansetzung — so wünschenswert sie wäre — die diffizile Frage der Chronologie des Seghers'schen Gesamtwerkes aufzurollen hätte. Dafür wäre m. E. eine möglichst viele Werke von seiner Hand umfassende Ausstellung die erste Voraussetzung.

E. Trautscholdt

VITRAUX DE FRANCE

(Mit 2 Abbildungen)

Die Ausstellung „Vitraux de France“ im Musée des Arts Decoratifs in Paris von Mai bis Oktober 1953 war wohl die letzte in der Reihe der großen Glasmalereiausstellungen, die seit 1945 in Europa Proben aus den während des Krieges geborgenen Schätzen mittelalterlicher Farbverglasung vor deren Wiedereinglasung zeigten. — Der Name der Ausstellung enthielt auffälligerweise nicht das Wort „chefs d' oeuvre“ und wies damit darauf hin, daß die Meisterwerke der französ. Glasmalerei längst wieder an Ort und Stelle eingebaut sind, von den berühmten Farbfenstern von Chartres oder der Ste. Chapelle in Paris bis hin zu Tours, Le Mans, Bourges oder Troyes, d. h. sie waren für eine Ausstellung nicht mehr verfügbar. Wenn man sich daher trotzdem zu einem so späten Zeitpunkt und *ohne* die Kleinodien der Glasmalerei zu einer solchen Schau entschloß, so wollte man eine Art Querschnitt durch die Geschichte der französ. Glasmalerei geben, quer durch das ganze Land und durch die Jahrhunderte — und zugleich eine Einführung in diese besondere Kunstgattung nicht nur vom Kunstgeschichtlichen und Historischen sondern auch vom Technischen her. Der besondere Reiz und Wert der Ausstellung lag also darin, daß das eigentlich Nicht-Berühmte hier zur Anschauung kam. Doch bei dem unendlichen Umfang der französ. Farbverglasungen (es sollen zwischen 170 000 und 200 000 Scheiben sein!) ist auch dieses weniger Bekannte reich genug an Meisterwerken.

Der erste Saal brachte Proben der vorgotischen monumentalen Glasmalerei des 12. Jh.: aus Le Mans von einer „Himmelfahrt“ die überlangen, expressiven Gestalten gegen Rubinrot und Hellblau, gegen 1145 (Nr. 4); die schlanke, schmale Sitzmadonna von Vendôme in Blauweiß und Erdgrün mit wenig Rot, um 1150 (Nr. 6); dazu dann gegen 1155 die streng geordneten Szenen mit Figuren kürzerer Proportion aus Châlons-sur-Marne (Nr. 7), betont auf Grün und Weiß gestellt, in dem neuen Armierungs-

system von Kreisen und Halbkreisen, das mit der typologischen Szenen-Ordnung konform geht.

Die „neue Schönheit“ der eigentlich gotischen Kunst wurde in bisher fast unbekannten Werken der Zeit um 1215 vorgeführt: mit dem großartigen Marienkopf von Vendôme (Nr. 11), der Wurzel Jesse aus Gercy (Nr. 12) und dem ikonographisch bemerkenswerten typologischen Fenster aus Orbais (Nr. 14). Am eindrucksvollsten wurde die Hoch-Zeit der französ. Glasmalerei im Stil der großen Kathedralverglasungen vermittelt durch das Wechsler-Fenster von Le Mans um 1240 (Nr. 21) mit dem für diese Epoche typischen Armierungssystem und dem Blüten-Quadrat-Grund in engstem Blei-netz.

Der Übergang von dieser berühmten Phase der französ. Glasmalerei zur eigentlichen Hochgotik im Sinne eines Andachtsbildstiles höfischer Prägung gehörte bisher zu den „dunklen“ Kapiteln in der Geschichte dieser Kunstgattung. In der Ausstellung wurde diese Lücke überzeugend geschlossen durch den geradezu hinreißend schönen hl. Marcellus aus St. Quentin um 1235 (Nr. 19) und durch die Proben der intensiven, ja glutvollen, ausschließlich auf den Akkord Blau und Rot gestellten Scheiben von Tours mit ihren schwächtigen und übersensiblen Gestalten (um 1260, Nr. 23; *Abb. 2*). — Eine Korrektur gegenüber der üblichen Vorstellung vom Entwicklungsverlauf brachte auch das Farbfenster von Amiens (Nr. 24): schon gegen 1269, also merkwürdig früh, ein auffallendes Verblässen und Farbloswerden der Tonskala, ein Konzentrieren auf Weiß, Gelb und ein kraftloses Hellblau; dazu nun Figuren nach stereotypem Schema uninspiriert und wie mechanisch nebeneinandergesetzt (auch sehr breit ausgewalzt in den Lanzetten; vgl. dazu Nr. 20). — Zwischen 1270 und 1320, als in Deutschland die Glasmalerei aufblühte, ist ein einziges und nicht bedeutendes Beispiel aus Paris erhalten (Nr. 26), und die Probe von der umfangreichen Farbverglasung von S. Pierre in Chartres (Nr. 27, um 1316; *Abb. 3*) wirkt recht provinziell, in nichts den gleichzeitigen deutschen Meisterwerken vergleichbar — weshalb also vielleicht die deutsche Glasmalerei eben dieser Jahrzehnte als eine von Frankreich relativ unabhängige eigene Schöpfung verstanden werden darf.

Ein neuer Beginn wird gegen 1325 mit Evreux (Nr. 29) spürbar: vorwiegend weiße und gelbe Farbgläser, dazu — und sogleich in ausgedehntem Umfang — das neue Silbergelb; im Stilistischen eine Kunst, die auf den Zusammenklang von zarten und dünnen Linien mit wiederum zarten, empfindsamen Farben aufgebaut ist; im Technischen werden die einzelnen Glas-Scherben größer, und damit wird die Zahl der (an sich recht dicken) Bleiruten geringer, so daß auch dadurch der holzschnittartige Charakter in Zeichnung und Konturierung der älteren Glasmalerei mehr und mehr verschwindet. Diese neue Flächenkunst darf als durchaus französisch und nicht etwa als bloße Ableitung des englischen Miniaturenstils im Sinne etwa des Queen-Mary-Psalters verstanden werden. (Ist von Evreux aus die jüngere Kölner Glasmalerei mit ihrer Vorliebe für Weiß und Gelb und Silbergelb abzuleiten?) — Malerisch noch differenzierter als Evreux ist Rouen, um 1340/50 (Nr. 32) mit ausgedehnten weiß-farblosen Flächen und mit sensiblen Grau-Tönen, Braunpurpur, Graublau, nebst grünen Zwi-

schenrönungen (= Silbergelb auf blauen und graublauen Scherben); daneben weite Hintergrundpartien mit Feder-Ranken in phantasievoller Abwandlung. Aus dieser Grundmusterung scheinen sich in der Folgezeit die eindeutig „textilen“ Gründe entwickelt zu haben (so schon vollendet in Evreux um 1390, Nr. 35), die zu den berühmten Damastmustern der Glasmalerei des 15. und frühen 16. Jh. hinführen. Daß auch diese Farbfenster des 14. Jh. bei aller kleinteiligen Zeichnung noch monumentales Format besitzen können, zeigen die gegen Weiß gestellten Figuren von Rouen um 1355, Nr. 30 (sind sie eine Parallele oder gar Vorläufer für die Statuen-Scheiben der Wiesenkirche in Soest?).

Gegen 1400 beginnt die Auseinandersetzung der französ. Glasmalerei mit der zeitgenössischen Tafelmalerei: schon die Farbverglasungen aus Bourges (Nr. 36/37) im Stil der Burgund-Berry-Buchmalereien wirken nicht mehr „glasmalerisch“. Im 15. Jh. sind die Scheiben häufig nur noch Repliken der Tafelbilder (Nr. 47, 40), und in provinzieller Ausprägung ähneln sie wie die damaligen Flügelaltäre und Wandmalereien großen bunten Bilderbüchern (Nr. 48, 57). Schließlich werden die Farbfenster nicht nur von Tafelmalern entworfen, sondern auch nach den Gesetzen der Tafelmalerei ausgeführt, d. h. sie sind dann „auf Glas übertragene Tafelmalereien“ (von häufig flandrischer Prägung, Nr. 50, 52; vgl. auch Nr. 54). Aus dieser Krisenzeit stammen die kostbaren profanen Vorläufer der Kabinettscheibe (Schiff des Bankiers Jacques Coeur aus seinem Palast in Bourges, Nr. 38). — Den Abschluß der Ausstellung bildeten die prunkvollen Farbfenster von Brou, um 1530 (Nr. 59): sie waren gewiß ein Publikumserfolg, aber bei der Nahtsicht in den Museumsräumen fast fatal in ihrer Glätte und trotz (oder wegen?) aller Akkuratess und Sauberkeit der Arbeit doch schon „Entartungen“ der Kunst der Glasmalerei.

Als eine Art Sonderfall präsentierten sich — rein nach dem Augenschein — die Scheiben aus dem Elsaß. Ganz abgesehen von dem nach wie vor rätselhaften Kopf aus Weißenburg (Nr. 1, für den Boecklers Datierung ins 11. Jh. doch wohl nur einen terminus post quem non darstellt) fielen sie aus dem einheitlich „französischen“ Rahmen der Ausstellung heraus. Das galt für Niederhaslach, um 1360 (Nr. 34), mit seinen der parlerischen Malerei vergleichbaren Stilformen (ob man nun an den parlerischen Fassadenriß des Straßburger Münsters denkt oder an die Fortführung von Stil und Ikonographie von Niederhaslach in österreichischen Scheiben). Das galt auch für Schlettstadt (Nr. 63), um 1430: zwar sind die Einzelheiten wie die ungewöhnlichen Physiognomien und die Aktfigur des Götzenbildes im Detail mit französ. Tafelmalereien des frühen 15. Jh. (Dionys-Martyrium, Louvre) eng verwandt — aber unfranzösisch ist für diese Zeit die fast unheimliche und leidenschaftliche Glut der Farbigkeit (rote Flammen und Federhüte gegen Tiefblau). Nicht nur darin, sondern vor allem in der dichten und getupften Zumalung der Gesichter nehmen sie handschriftliche Gepflogenheiten von Peter Hemmel von Andlau vorweg. Dieser Künstler gewinnt — obgleich nur mit dem Frühwerk von Walburg 1461 (Nr. 43) vertreten — hier seine eigentliche Bedeutung, weil er auch in der Gegenüberstellung mit der gesamtfranzösischen Entwicklungsreihe (in erstaunlichem Daten-Abstand zu Rouen Nr. 46!) der Erste

bleibt, der die niederländische Malerei Campinscher und dann Rogierscher Prägung in die Glasmalerei übersetzt hat und dabei im Unterschied zu den oben genannten französ. Werken trotzdem keine Tafelmalerei-Repliken schuf, sondern bei allem Realismus des Details noch einmal auf seinen Damastgründen mittelalterliche Farbkompositionen monumentaler Gesinnung zu gestalten verstand. (Val. Busch war auf der Ausstellung nicht vertreten; eine Art frühe französ. Parallele in den Fenstern von Auch 1507 ff., Nr. 49.).

Als besonderer Vorzug der Ausstellung durfte es gelten, daß sie zu der eigentlichen Kunst-Schau der Haupträume in den Nebenzimmern das unterrichtend Lehrhafte geschickt „beiseite“, unauffällig und nicht störend, einflocht. Dazu gehörten die Landkarten mit den sehr instruktiven kunstgeographischen Schwerpunkts-Verschiebungen vom 12. bis 16 Jh., dazu gehörten die Fotomontagen von Gesamtfarbverglasungen, ferner die Unika von originalen (glas-losen) Bleinetzen des 13. Jh. aus Sens (Nr. 15) oder die Scheibe aus Rouen mit der Signatur des Clemens Vitrearius Carnotensis (um 1240, Nr. 22) oder die Aufsicht-Beleuchtung einer Scheibe (Nr. 16), ja sogar das Riesenfenster der Kreuzigung aus Reims (1185/90; Nr. 10), das nach 1915 bis zur Verfälschung restauriert wurde und als Dokument nur noch zweifelhaften Wert besitzt, aber trotzdem seine großartige Monumentalität bewahrt hat. (Irreführend war allein bei der Technik-Lehrschau, daß der Laie aus der Anordnung der Papier-Calibres entnehmen mußte, daß schon in roman. Zeit die Glasmaler mit Papier-Patronen gearbeitet hätten.)

Die Besprechung darf nicht schließen, ohne den Katalog von *Louis Grodecki* (in 3 Auflagen!) zu rühmen: er ist ein vorbildliches Meisterwerk. Absolut erschöpfend für alle Fragen der Erhaltung, Rekonstruktion, Restaurierung, Ikonographie und der geschichtlichen wie stilistischen Zusammenhänge ist er trotz aller Gelehrsamkeit und Konzentration doch lesbar und verständlich auch für den Laien — dazu in Anlage und Diktion wie ein Muster für die geplanten Bände des Corpus der mittelalterlichen Glasmalerei.

Hans Wentzel

DIE ISRAHEL VAN MECKENEM-AUSSTELLUNG IN BOCHOLT

(Mit 1 Abbildung)

„In den iaer unses heeren MV enn III up sinte mertyns avent starf de erber meister Israhel van mecknem syn siele roste in vrede.“ Diese Inschrift, nur in einer Zeichnung des Britischen Museums überliefert, auf dem Grabstein des Goldschmiedes und Kupferstechers war Anlaß für die Heimatstadt, seiner zum 450. Todestag zu gedenken.

Man hatte den sinnvollen Gedanken, möglichst viele Werke für den November 1953 in der Stadt zu vereinen, um der Bürgerschaft ein umfassendes Bild von der Leistung des einstigen Mitbürgers zu vermitteln. Dieser Plan ist dank der Unterstützung durch die Kabinette und Sammlungen des In- und Auslandes, von Oxford und Bologna bis nach Amsterdam und Basel, Zürich und Coburg, München und Nürnberg (um nur einige Leihgeber zu nennen) gelungen. Während die Stadt nur vier

Stiche besitzt, vereinte die Ausstellung mehr als 160, darunter viele Unika, außerdem fast alle Goldschmiedearbeiten, die Israhel mit mehr oder weniger Recht zugeschrieben werden. Das Stadtarchiv steuerte seine Urkunden bei, in denen der Name während der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts mehrfach genannt wird.

Aber nicht nur der heimische Umkreis, auch die Wissenschaft kann aus einer Ausstellung, wie sie in Bocholt veranstaltet wurde, Nutzen ziehen. Leider wird es nur wenigen Kunsthistorikern möglich gewesen sein, in die entlegene Stadt im Grenzgebiet von Münsterland, Niederrhein und Niederlanden zu fahren. Um so begrüßenswerter, daß das Wallraf-Richartz-Museum den gesamten Bestand bis zum 25. Januar 1954 in seinen Räumen am Rheinufer zeigt.

Wer mit den Schwierigkeiten der Vorbereitung einer Ausstellung seltener und kostbarer Frühgraphik vertraut ist, wird es anerkennenswert finden, daß immerhin etwa ein Viertel der Stiche, wie sie im neunten Bande von Lehrs aufgeführt werden, zusammenkam. Schon mengenmäßig kann keine Sammlung der Welt einen auch nur annähernd so umfangreichen Bestand ihr eigen nennen. Damit war eine umfassende Vergleichsmöglichkeit von Blättern aus den verschiedenen Arbeitsbereichen und Schaffenszeiten des Meisters gegeben. Es wurde angestrebt, die wichtigsten von den großen Folgen vollständig zu zeigen, von den Einzelblättern wenigstens die erreichbaren Hauptstücke. Vollzählig war das auf Vorlagen des älteren Holbein zurückgehende Marienleben (meist Amsterdam), die große Passion (überwiegend allerdings in späten Zuständen), die berühmte Folge aus dem Alltagsleben (meist Coburg), die paarweisen Apostel mit Worten aus dem Credo (meist Zürich), das Majuskelalphabet. In zahlreichen Blättern konnte man die frühe kleine Passion, die verschiedenen Heiligenfolgen, die großen Ornamentstiche, darunter das Namensornament in dem vorzüglichen Berliner Exemplar (Wiesbaden) studieren. Unter den Einzelstichen glänzte der Tanz der Herodias (L. 367), die Judith (L. 8), die Jagd nach der Treue (L. 481, Unikum von Basel), die großen Marienstiche der Spätzeit (L. 198, 199, 202). Mehr als Kuriosum sah man das primitive Bildnis des heiligen Bernhardin, nach Geisberg die früheste Arbeit noch des Knaben Israhel (L. 324, Unikum von Köln). Obwohl man auf das allgemein als selbständig anerkannte Werk des als Vermittler wie als Künstler gleich bedeutenden Meisters besonderen Wert gelegt hatte, waren auch zahlreiche Kopien nach dem Meister E. S. und nach Schongauer, bis zu Holbein und Dürer hin zu sehen.

Und worin liegt die innere Rechtfertigung einer solchen Schau, gewidmet einem dem allgemeinen Bewußtsein auch der Kunstgeschichte heute weitgehend entschwundenen Meister? Israhel van Meckenem hat über den engsten Kreis der Graphikforschung hinaus keinen besonderen Ruf. Das liegt nicht zum wenigsten an den Spezialisten selbst, die aufgrund der Tatsache, daß der größere Teil des Werkes aus Kopien und Nachbildungen besteht, dem Meister Originalität, selbständige künstlerische Leistung mehr oder weniger abgesprochen haben. Erst Max Lehrs, dem dann Geisberg gefolgt ist, hat für die Gruppe von Stichen, die man früher von dem kölnischen Meister P. W. ableitete, die eigene Erfindung Israhels vertreten. Seitdem kann man

die Folge aus dem Alltagsleben, die großen Ornamentblätter, die Judith und Herodias und vor allem das Selbstbildnis (auch dieses wurde angezweifelt) wieder im eigentlichen Sinne unter Israhels Namen führen — und diese Stiche gehören zu den schönsten, auch für den Lebensstil des Spätmittelalters aufschlußreichsten, die wir besitzen.

Die zahlreichen Probleme, die sich mit diesem umfangreichsten Stichwerk der deutschen Spätgotik verknüpfen, sind seit den Arbeiten von Geisberg, Lehrs und Anni Warburg kaum mehr gefördert worden. Am dringendsten scheint mir eine Überprüfung der Chronologie zu sein. Meckenem hat zwar einen sehr erheblichen Teil seiner Stiche in wechselnden Formen signiert, aber nur in ganz wenigen Fällen datiert. Vieles läßt sich wegen der Abhängigkeit von datierbaren Vorbildern einigermaßen festlegen, manche Blätter aus anderen Gründen. Geisberg hat daraus in seinem Buche von 1903 in Zusammenhang mit den stilistischen und technischen Kriterien eine Zeitfolge hergeleitet, die von etwa 1460, von dem zehn- bis zwölfjährigen Knaben bis zum Todesjahr reicht. Diese vor fünfzig Jahren aufgestellte Chronologie ist im ganzen unbestritten geblieben, auch Lehrs hat sich mit einigen Korrekturen daran gehalten. Überdenkt man heute an Hand vieler Originale, wie das in Bocholt möglich war, diesen Entwicklungsgang, so ergeben sich an mehreren Punkten Schwierigkeiten, die nach einer Klärung verlangen. Nun kann es gewiß nicht Aufgabe dieser Besprechung sein, Geisbergs Aufstellungen in einem Husarenritt umzuwerfen. Viele Einordnungen lassen sich bestätigen, auch wenn man den Kupferstich nicht, wie es Geisberg überwiegend getan hat, isoliert betrachtet, sondern im Zusammenhang mit der allgemeinen Stilentwicklung. Nur von einigen Beobachtungen her sollen Vorbehalte angemeldet werden, deren Überprüfung Aufgabe einer größeren Untersuchung wäre.

Ausgegangen sei von einer zunächst unwahrscheinlich anmutenden Beobachtung, einer bislang anscheinend nirgends erkannten Datierung. Die Ausstellung zeigt den letzten Stich der Credo-Folge mit den Aposteln Matthias und Judas Thaddäus (L. 299) in einem Exemplar der Züricher Technischen Hochschule, das dem schon von Geisberg (G. 229) unterschiedenen ersten Zustand entspricht (Abb. 4). Man erblickt die Apostel in Halbfigur über eine Brüstung hinweg in einem von gotisch profiliertem Steinwerk gerahmten Raum. Rechts neben Israhels Namenszeichen unter der Randlinie aber findet sich eine Jahreszahl eingetragen, die nach genauer Prüfung nicht etwa aufgeschrieben, sondern mitgestochen ist. Diese Zahl nun ist zweifellos 1457 zu lesen, die dritte Ziffer in der Form, wie die 5 um diese Zeit gebildet wurde (man vergleiche das berühmte Bildnis von 1456 in der Liechtenstein-Sammlung). Geisberg setzt diese Folge in die achtziger Jahre, Lehrs hält sie für die späteste unter den Apostelfolgen Meckenems. Nun ist Israhel nach Geisberg kurz vor 1450, nach Warburg um 1445 geboren. Er müßte also das Blatt als Zwölfjähriger etwa geschaffen haben, was natürlich undenkbar ist.

Mit anderen Worten: glaubt man der Züricher Datierung — und an deren Authentizität scheint mir ein Zweifel kaum möglich zu sein — kann Israhel van

Meckenem nicht schon als 50—55jähriger gestorben, er muß wesentlich älter geworden sein. Sein Geburtsdatum müßte mindestens bis in die Zeit um 1430 zurückverlegt werden. Daß sich dadurch nicht nur die Biographie, sondern die Abfolge des gesamten Werkes, ja die Beurteilung der künstlerischen Leistung sehr wesentlich verschieben muß, ist klar. Folgt man Geisbergs Chronologie, so muß Israhel in den ersten Jahrzehnten seines Lebens ganz außerordentlich fleißig gewesen sein. Fünf Sechstel der Stiche wäre nämlich vor 1480, also bis zum dreißigsten Lebensjahr entstanden, nur ein Sechstel in den letzten 23 Jahren. Nun sind gewiß die späteren Stiche überwiegend von größerem Format und von bildmäßigerer Durchführung. Trotzdem aber bleibt das Verhältnis unwahrscheinlich.

Aufmerksam geworden trifft man auf eine Gruppe von allgemein als selbständig angesehenen Stichen, die Geisberg um die Stephansmarter (L. 383) ordnet. Er hat diese Stiche etwas negativ charakterisiert: „die häßlichen Köpfe mit den drahtartigen Haaren, die unmögliche Perspektive“ usw. Für unser heutiges Auge gehören manche von diesen Stichen zu den charaktervollsten, die Israhel geschaffen hat, etwa der Simson (L. 5), die Kreuztragung (L. 31) oder der Moriskentanz (L. 512). Die kristallische Härte der Formgebung aber macht sie in der Zeit um 1475, in der sie nach Geisberg entstanden sind, ziemlich undenkbar. Anni Warburg hat bereits richtig die Fäden aufgezeigt, die von dieser Gruppe zu der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts, vor allem zu Koerbecke und dem Meister von Schöppingen führen. Deren Werke aber, die Altäre von Haldern, Langenhorst, Schöppingen, Marienfeld, sind in den vierziger und fünfziger Jahren entstanden, Koerbeckes Marienfelder Altar wurde 1457 vollendet. Es gibt keinen Grund anzunehmen, Israhels Stiche seien erst zwanzig Jahre später geschaffen.

Nach Geisberg folgt auf die Gruppe der Stephansmarter gegen Ende der siebziger Jahre unmittelbar die große Passion. Diese aber mit ihren reichen, gestuften Raumbildern, der vielfältigen Charakterisierung, höchst subtilen Technik erscheint durch eine Welt von den Blättern um die Stephansmarter geschieden, zum mindesten aber durch einen längeren zeitlichen Abstand. Die Credo-Folge nun gehört eher der frühen als der späteren Gruppe an, wenn sie auch jenen Stichen gegenüber entwickelter, differenzierter wirkt. So mag das Datum 1457 als Richtpunkt in der Chronologie der frühen Arbeiten Israhels noch eine Rolle spielen.

Zu einer klaren Vorstellung von Israhels Entwicklung im Rahmen der Abfolge der Zeitstile zu gelangen, ist vor allem deshalb schwierig, weil sie immer wieder durchsetzt ist von Kopien und Benutzungen nach den verschiedensten Stechern und Malern. Dabei sieht man sich in der Ausstellung mehrfach vor die Frage gestellt, ob die Zuschreibungen unbezeichneter Stiche durch die Spezialforschung wirklich immer zu Recht bestehen. Aufgrund einer sich verschiebenden Zeitfolge — die natürlich, das sei noch einmal betont, eingehender zu begründen wäre, als das hier geschehen konnte — dürften manche Zuschreibungen zu überprüfen sein. Es ist besser, zweifelhafte Blätter in der Anonymität zu belassen, als das Werk eines deutlich profilierten Meisters damit zu belasten.

Israhel van Meckenem war bekanntlich in seinen eigenen Augen zuerst Goldschmied und erst in zweiter Linie Stecher. Oder richtiger gesagt: das Herstellen von graphischen Werken war für ihn noch in das Goldschmiedehandwerk einbezogen, aus dem die neue Kunst hervorgegangen war. Nur wenige Arbeiten aus Silber und Gold aber zeugen von Israhels eigentlichem Beruf. Glücklicherweise läßt sich von den Anhängern für die Schützenketten von Cleve und Bocholt eine Brücke zu dem Stichwerk schlagen, das Hauptstück aber ist die Agnus Dei-Kapsel in München, deren Zugehörigkeit Geisberg eingehend begründet hat. Alle diese Werke, außerdem mehrere, deren Verknüpfung mit Israhel umstritten ist, wie das Reliquienhorn von Hochelten und der Becher von Kempen waren in Bocholt ausgestellt.

Merkwürdigerweise hat sich nicht eine Zeichnung erhalten, die mit Israhels Stichen in Verbindung zu bringen wäre. Die einzige überhaupt, die für ihn gesichert ist, stellt einen Doppelpokal dar (Nürnberg) und ist eine Werkzeichnung des Goldschmiedes. Die Zuschreibung zweier Erlanger Zeichnungen (Bock Nr. 60 und 136) durch Geisberg bestätigt sich in der Ausstellung nicht.

Zum Schluß sei angemerkt, daß diese wichtige Ausstellung der Unermüdlichkeit und Arbeitsfreude einer Historikerin, der Leiterin des Stadtarchivs in Bocholt, Dr. Elisabeth Bröker verdankt wird.

Die Stadtverwaltung gab eine Gedenkschrift heraus, in der Heinrich Kohlhaussen Israhel van Meckenem als Schilderer niederrheinisch-westfälischen Lebens, Paul Vogt seine Rolle innerhalb der Entwicklung des frühen Kupferstichs und Paul Pieper die Tätigkeit Israhels als Goldschmied darstellt (erschieden als Doppelheft der Monatschrift „Unser Bocholt“). Auch der zusammenfassende Aufsatz Max Geisbergs, der 1930 in den „Westfälischen Lebensbildern“ erschien, ist auszugsweise abgedruckt. Als besonders dankenswert darf vermerkt werden, daß unabhängig von den Beiträgen mehr als fünfzig der wichtigsten Stiche abgebildet sind, darunter viele, die bislang nur an entlegener Stelle veröffentlicht wurden. Eine vollständige Publikation aller Stiche bleibt als Ergänzung zu dem Lehrs'schen Katalog ein wichtiges Anliegen der Forschung.

Paul Pieper

REZENSIONEN

ALBERT BOECKLER, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani*. (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, Bd. IV) Marburg/Lahn-Berlin 1953. 74 Seiten, 108 Seiten Taf.

Jedem, der sich mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt, ist die schöne Reihe „Die frühmittelalterlichen Bronzetüren“ bekannt, deren IV. Band Albert Boeckler anvertraut worden ist, der schon vor dem Kriege für einen vorangehenden gezeichnet hatte. Dieser Band ist einer Gruppe von fünf Türen des 12. Jahrhunderts gewidmet, die von Italienern — Bonanus von Pisa und Barisanus von Trani — ausgeführt sind, doch byzantinische Vorbilder zur Voraussetzung haben. Somit stehen diese Werke zwischen den zwar für italienische Kirchen, aber in Konstantinopel hergestellten Bron-

zettüren und jenen aus italienischen Werkstätten hervorgegangenen, die nicht oder kaum von byzantinischen Vorbildern abhängen.

Der Band enthält, wie die übrigen, eine knappe aber vollständige Beschreibung jeder Tür (Pisa und Monreale für Bonanus; Ravello, Trani und Monreale für Barisanus) und einen kunsthistorischen Katalog mit einem wissenschaftlichen Apparat, der ungefähr dem bei kritischen Texteditionen üblichen entspricht und auch auf die für das Thematische und Ikonographische der Darstellungen herangezogenen Werke verweist. Ausgezeichnete Abbildungen geben die fünf Türen und alle wichtigen Details ihrer Ausschmückung wieder. Das Buch ist das Musterbeispiel einer kunstwissenschaftlichen Publikation, die nicht die geringste Konzession an irgendwelche publizistischen Ausstattungseffekte macht — weder das Format, noch die Randbreite, noch die Papierqualität sind übertrieben —, sondern die dem Forscher ein Arbeitsinstrument von größter Präzision und Gediegenheit in die Hand gibt.

Höchstes Lob gebührt dem von Boeckler erarbeiteten ikonographischen Apparat, der sich vor allem mit den byzantinischen Vorbildern befaßt, sowohl wegen des umfassenden Wissens, das sich in ihm widerspiegelt, als auch wegen der Bedeutung der dort entwickelten Zusammenhänge. Mit ihrer Hilfe können wir die Quellen der beiden italienischen Bronzemeister genau bestimmen und feststellen, bis wohin sie byzantinischen Kunstformen gefolgt und wo sie von ihnen abgewichen sind. Die Seiten, die Boeckler diesen Fragen widmet, sind ausgezeichnet, und man kann ihm in seiner Charakterisierung der beiden italienischen Künstler völlig folgen: Bonanus, der stets von der byzantinischen Tradition abweicht, andere Vorbilder sucht oder sich in ihm eigentümliche Experimente der Naturnachahmung einläßt; Barisanus, der den Formen und Gepflogenheiten der byzantinischen Kunst treu bleibt.

Gerade die Eindringlichkeit der Boecklerschen Beobachtungen zur Kunst und zur Künstlerpersönlichkeit der beiden italienischen Bronzemeister des 12. Jahrhunderts legt nun einige Bemerkungen nahe, die die Arbeit Boecklers weder korrigieren noch ergänzen wollen, sondern die nur versuchen möchten, den Winkel ein wenig zu verschieben, unter dem man die fünf Türen von Bonanus und Barisanus zu betrachten pflegt, und die Vorteile aufzuzeigen, die man hieraus für die Untersuchung der Türen gewinnen kann.

Das ikonographische Programm der beiden Bonanus-Türen ist sicherlich byzantinisch und sogar von Türen in Konstantinopel selbst entlehnt; andere Beispiele, die sich hierfür in Italien selbst und in Rußland (Suzdal) erhalten haben, lassen in dieser Hinsicht keinen Zweifel. Das bedeutet, daß der Bronzemeister von Pisa, also derjenige der beiden Meister, der sich im allgemeinen stärker vom Stil seiner griechischen Vorbilder entfernt, in der Wahl der durchgängig religiösen Darstellungen keinerlei Originalität zeigt und sich mit der Wiederholung des Bilderzyklus einer byzantinischen Tür begnügt. Sein Genosse in Trani dagegen, Barisanus, der der byzantinischen Tradition in anderer Hinsicht sehr treu folgt, stellt den Zyklus von — religiösen und profanen — Darstellungen, die er auf seiner Tür anbringt, völlig selbständig zusammen. Diese Schlußfolgerung Boecklers beruht auf der stilistischen Verschiedenheit der

einzelnen Felder dieser Türen und auf dem Fehlen von byzantinischen Türen mit demselben Darstellungszyklus. Allein, ist es nicht ein Widerspruch anzunehmen, daß der traditionstreue Künstler Neuerungen einführt, während sein viel persönlicherer und kühnerer Genosse sich damit begnügte, einen byzantinischen Zyklus zu übernehmen?

Meiner Meinung nach hat auch der Zyklus der Barisanus-Türen eine bestimmte Tradition hinter sich, und um deren Spuren in den Monumenten wiederzufinden, ist die Ausschmückung einiger Holztüren (Eingangstüren und Ikonostasis-Türen) in verschiedenen Mittelmeerländern zu beachten. Boeckler führt nur zwei an (Ochrid und Snagov) und weist an ihnen ein charakteristisches Thema der drei Barisanus-Türen nach: die beiden gegenständigen hl. Ritter (vgl. auch die gegenständigen Reiter auf den Türen von Alba Fucense). Aber man kann noch weiter gehen. Die gegenständigen Reiter sind bei den Türen verschiedener koptischer „Ikonostasen“ — darunter einige der ältesten — wieder zu finden (Alt-Kairo, Barbara-Kirche); an mehreren armenischen und georgischen Kirchen sind sie als plastischer Schmuck über oder auch hier und da an den Türen angebracht (Ani, Kghuzly, Vale usw.); an Kirchenfassaden des 15.—16. Jahrhunderts bleibt ihnen auch in Malereien derselbe Platz vorbehalten (Moraca, Dragalevci, Moldovitsa); auf Reliefs an den Außenmauern russischer Kirchen des 12. Jahrhunderts (Kiew, St. Michael; Wladimir, St. Demetrios) galoppieren die hl. Ritter von rechts und links heran. Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese hl. Ritter überall Beschützer der Heiligtümer und vor allem ihrer Eingänge sind, und das bedeutet, daß Barisanus von Trani sie auf seinen Türen im Sinne einer fest begründeten orientalischen Tradition dargestellt hat.

Nur zwei Darstellungen auf den Türen von Trani sind dem Evangelium entnommen: Kreuzabnahme und Christi Höllenfahrt. Auf den ersten Blick mag diese Auswahl zufällig erscheinen. Aber die Ikonographie der beiden Darstellungen ist byzantinisch, wobei die Kreuzabnahme als Äquivalent der Kreuzigung anzusehen ist, und die Vereinigung der Darstellungen des Todes und der Auferstehung Christi bedeutet für den Byzantiner eine Zusammenfassung des ganzen historischen Zyklus des Neuen Testaments. In diesem Sinne hätte ein Byzantiner den Evangelienzyklus auf diese beiden Szenen beschränken können, und daß gerade sie sich auf den Barisanus-Türen finden, während andere Ereignisse aus dem Evangelium fehlen, läßt mit Recht auf ein byzantinisches Vorbild schließen. Nur in Ravello allerdings nehmen die beiden — für die byzantinische Vorstellung zentralen und zusammengehörigen — Darstellungen den ihnen zukommenden Platz ein. An den übrigen Barisanus-Türen sind sie versetzt worden.

Zu einer anderen Gruppe von Figurenfeldern auf den Barisanus-Türen bietet die bereits erwähnte Ikonostasis-Türe in der Barbarakirche in Alt-Kairo eine einleuchtende Analogie: zu den Feldern mit dem Lebensbaum (Drachen und Löwen zu Seiten einer Pflanze). Sicherlich ist das Motiv auf der koptischen Ikonostasis nicht identisch, aber die Analogie ist unbestreitbar, sowohl wegen des Ornaments selbst (Pfauen und Löwen neben einer Pflanze), als auch wegen der Anbringung der Felder unten auf



Abb. 1 *Hermanus Verheer: Landschaft Rotterdam, Museum Boymans*



*Abb. 2. Tournai, Kathedrale. Szenen aus dem Leben des heiligen Martial (Ausschnitt).
Um 1260*



*Abb. 3 Chartres, S. Pierre: Szenen aus der Geschichte Johannes des Täuflers
(Ausschnitt). Um 1316*



Abb. 4 Israhel von Meckonem: Die Apostel Matthias und Judas Thaddäus.
Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule

den Türflügeln (E. Panty, Bois sculptés d'églises coptes. Le Caire, 1930, Taf. V, 2, 3). Also auch hier erkennt man eine Tradition, die Barisanus für sein Werk aufgegriffen hat. Dieses Mal handelt es sich um Motive, die gar nichts Religiöses haben, und deswegen sind sie mit den Darstellungen des Bogenschützen und der Kämpfenden auf denselben Barisanus-Türen zusammengestellt. Diese profanen Darstellungen verknüpfen die Barisanus-Türen mit einer besonderen und wichtigen kunstgewerblichen Tradition. Boeckler hat richtig beobachtet, daß die Bogenschützen sowohl dem Typus als auch dem Kostüm nach orientalisches sind. Dasselbe kann man auch von ihrem Bogen sagen, der sassanidische Form zeigt, wie man auch den Körpertypus des Bogenschützen bei den Kämpfern wiederfinden kann, die weniger „Gladiatoren“ (Boeckler) als orientalischen Kriegern gleichen. Woher kommen nun alle diese Orientalismen (einschließlich der Lebensbaumgruppe), die zwar in Byzanz nicht unbekannt sind, wie einige von Boeckler angeführte Elfenbeine und ferner die profanen Darstellungen auf den Fresken der Treppen von S. Sophia in Kiew bezeugen, die aber sicherlich aus einem weiter entfernten Orient stammen? Es wird genügen, sich zu vergegenwärtigen, daß es sich um Bruchstücke eines profanen Bilderzyklus handelt, der ornamentale Motive und Unterhaltungsdarstellungen (Jagd, Musik, Tanz, Akrobaten, Festgelage usw.) umfaßte und der seit der Antike bis weit in die muselmanische Epoche hinein ein traditionelles Element der Kunst fürstlicher Residenzen war. Aus ihm haben die Türen des Barisanus nur einige Nachklänge aufgefangen, doch andere christliche Kunstwerke spiegeln mehr von dieser Kunst wider (vgl. die Deckenmalereien der Capella Palatina von Palermo), und zwar auch einige Holztüren. Auf den koptischen Ikonostasen aus Kairo sind Jagd, Musik usw. dargestellt, auf einer der Türen von Slepčcha im Museum von Sofia Tiere und Musiker in orientalischer Kleidung, Kopfbedeckung und Sitzweise, auf den Türen von Ochrid Tiere und Ungeheuer — Zentauren, Fabelwesen, Bärenführer, Vögel mit verschlungenen Hälsen, wie sie auf sassanidischen und muselmanischen Werken zu finden sind. In Italien selbst zeigen die berühmten Bronzetüren des Boemund-Mausoleums in Canosa sowie die Holztüren (12. Jahrhundert) von Alba Fucense (Abruzzen) auf denselben Feldern Tiere und ornamentale Teppichmuster (ebenso auch Personen), wie sie sich auf den aus Rila und Slepčcha stammenden Türen des Museums von Sofia finden. Obgleich später als die Tür von Alba Fucense, spiegeln diese Türen auf dem Balkan am treuesten die allen diesen Werken gemeinsame Tradition wider, die auch sicherlich in Apulien zur Zeit des Barisanus bekannt gewesen ist. Sehr überzeugend ist in dieser Hinsicht das Steinportal von S. Benedetto in Brindisi. Die Reliefs auf dem Rahmen geben fast wörtlich die Motive und die Anordnung der Tür von Slepčcha mit ihren Darstellungen orientalischer Musiker wieder: es sind die gleichen Teppichmuster aus Bändern und Knoten und die gleichen kleinen ausgesparten Rechtecke, in denen Tiere, Ungeheuer (oder auch Pflanzen) angebracht sind. Allein der Türsturz des Portals von Brindisi bietet ein größeres Relief: eine orientalisch anmutende Darstellung von drei Löwen- oder Drachentörtern, bei der zahlreiche Details (Typus und Tracht der Figuren) verraten, daß es sich um die Nachahmung eines muselmanischen Werkes handelt.

Man denkt an die islamischen Drachen, die E. Kühnel auf anderen romanischen Türen gefunden hat. Auch hierin begegnet sich also unser apulisches Portal mit der Tür an der Kirche von Sleptcha (auf muselmanische Weise gekleidete und sitzende Musiker). In S. Benedetto in Brindisi hat man in Stein die Dekoration einer dem orientalischen Typus entsprechenden Holztür nachgeahmt, deren profane Darstellungen aus dem eben erwähnten Zyklus abgeleitet waren. Neben einigen anderen Denkmälern zeigt uns daher das Portal von Brindisi, daß man in Apulien alle Möglichkeiten hatte, diese Art Türen auszustatten. Ich sage absichtlich Türen und nicht nur Portale, denn die Beziehung Sleptcha-Brindisi zeigt genau, daß die Tür und ihr Rahmen zu ein und demselben dekorativen Ensemble gehörten — eine Beobachtung, die für das Studium der monumentalen Plastik Apuliens im 12. und 13. Jahrhundert von großem Nutzen sein kann (man kann den Übergang der Plastik der verlorenen hölzernen Türen auf die steinernen Figuren ihrer erhaltenen Einfassungen voraussetzen).

Es kann sich hier nicht darum handeln, alle eben erwähnten Holztüren zu untersuchen, aber es besteht kein Zweifel darüber, daß ihr Ergebnis zu dem der Bronzetüren hinzuträte, und daß man schon vor einer flüchtigen Übersicht ihres Dekors feststellen kann, daß alle diese Türen, einschließlich der muselmanischen, in allen Mittelmeerländern zusammengehören. Ebenso ist sicher, daß diese muselmanischen Werke die Ausschmückung der christlichen Türen in Ägypten, in den Balkenländern und in Italien beeinflusst haben (vgl. auch in Frankreich die Holztüren der Kathedrale von Le Puy und von Voûte-Chilhac, Blesle und Chamalière-sur-Loire). Dieser Vorgang ist zweifellos aus dem Ruf zu erklären, den die Künstler der islamischen Länder mit Recht genossen. Der gleiche Einfluß wird übrigens auch in den Werken der Kleinkunst sichtbar, die zur Ausstattung von Wohnräumen gedient haben (Arbeiten in Holz, Metall, Elfenbein, Glas usw.). Schließlich sieht man auf diesen durch muselmanischen Einfluß gekennzeichneten Türen Elemente des fürstlichen profanen Darstellungskreises erscheinen. Gewiß, weder dieser Zyklus noch andere Dekorationselemente der orientalisierenden Türen widersprechen dem, was wir in Byzanz finden, und es gibt Beispiele eben dieser profanen Bilderwelt, die nur in Konstantinopel entstanden sein können (verschiedene antike Motive, Wettrennen im Hippodrom usw.), und in Apulien hat man gleichfalls die im eigentlichen Sinne byzantinische Fassung dieser Darstellungen kennen müssen. Es bleibt darum aber doch bestehen, daß fast immer und selbst da, wo die Herkunft aus Konstantinopel selbst gesichert ist, diese Dekorationskunst sich vieler Motive orientalischer und speziell muselmanischer Herkunft bedient. So war es auch bei der monumentalen Dekorationsplastik des 12. und 13. Jahrhunderts in Apulien, und der Bronzekünstler Barisanus stütze sich auf eben diese Tradition, die es verdient, besser untersucht und gekannt zu werden, als sie es jetzt ist. Doch schon jetzt erlaubt das, was man bereits weiß, und vor allem über die mit plastischem Schmuck ausgestatteten Bronzetüren weiß, im voraus gewisse Vorläufer der Türen des Barisanus als möglich anzunehmen.

Das ausführlichere Studium, das wir anregen möchten, würde weiterhin die Vielfältigkeit der Gewohnheiten und Traditionen zutagetreten lassen, die die italieni-

schen Bronzekünstler des 12. Jahrhunderts sich für ihre Kirchentüren zu Nutze machten, und die vorgeschlagenen Untersuchungen haben uns erlaubt, diese Komplexheit im Hinblick auf die mögliche Einwirkung der orientalischen Kunst vorwegzunehmen. Diese Vielfältigkeit der künstlerischen Kräfte im Hintergrund des Werkes von Barisanus und von Bonanus müßte auch in Betracht gezogen werden, wenn man daran geht, die Künstlerpersönlichkeit eines jeden von ihnen und die Auffassung, die sie von der Ausübung ihrer Kunst hatten, zu definieren. Boeckler gibt eine äußerst feine Charakterisierung, doch — einer Betrachtungsweise gemäß, die *mutatis mutandis* auf Vasari zurückgeht, — knüpft er die schöpferische Leistung der italienischen Künstler an die Abkehr von der byzantinischen Tradition: in dem Maße, in dem Bonanus sich von ihr befreit, steigt er zum Range eines großen Künstlers auf, während Barisanus ihm in diesem Aufstieg nicht folgt, da er den byzantinischen Lehren treu bleibt.

Niemand könnte leugnen, daß die beiden Meister ihre Werke auf sehr verschiedene Weise schufen und daß Bonanus sich entschieden von den byzantinischen Formen abwandte, die Barisanus, im Gegenteil, sorgfältig pflegte. Aber handelt es sich bei dem ersteren um einen Akt bewußter Abkehr von dem byzantinischen Stil oder um das natürliche Verhalten eines Praktikers, der sich — in Pisa — fern von den byzantinischen, doch in unmittelbarer Nähe der einheimischen „romanischen“ Kunstwerkstätten entwickelt hatte, während Barisanus in Trani in der „byzantinischen“ Sphäre lebte? Und weiterhin, kann man von einem Gegensatz Okzident-Orient sprechen, wenn es sich um zwei Aspekte der italienischen Kunst des 12. Jahrhunderts handelt, die beide byzantinische Vorbilder zur Voraussetzung haben, denen sie nur auf verschiedene Weise folgen? Dies erscheint mir darum schwierig, da im 12. Jahrhundert die byzantinische Kunst nicht den „Orient“ vertreten kann: mehr als zu irgend einem anderen Zeitpunkt ihrer Geschichte ist sie damals der persönlichen Initiative von Künstlern aufgeschlossen, die die Natur nachahmen, eigenen Gefühlen Ausdruck verleihen und antike Werke kopieren. Nicht indem sie sich von dieser byzantinischen Kunst abwenden, sondern indem sie sie sich in verschiedenem Grade zu eigen machen und umsetzen, werden die italienischen Künstler des 13. und 14. Jahrhunderts ihre originalsten Werke schaffen. Bonanus kündigt diese Art eines byzantinisch-italienischen Zusammenwirkens an, das sich in der Folge so fruchtbar erweisen sollte. Allerdings was er selbst schuf, hat keine unmittelbare Nachwirkung gehabt, weil er nicht alles, was die byzantinische Lehre enthielt, zu beherrschen verstand, wie es die Italiener der folgenden Generationen vermochten. Seine Kunst verdankt ihre besten Erfolge den ausdrucksvollen Gegenüberstellungen von Formen verschiedenen Ursprungs und den Kühnheiten eines Autodidakten.

Was Barisanus anbetrifft, so ist der Mangel an einer derartigen Originalität seiner Ausbildung zuzuschreiben, die sich einheitlicher aber auch vollständiger in höchst verfeinerten Werkstätten vollzog. Aber in diesen Künstlerwerkstätten, so qualitativ auch ihre Erzeugnisse waren, pflegte man keinerlei Versuche künstlerischer Originalität, und die neuen Tendenzen der Kunst des 12. Jahrhunderts, von denen oben die Rede war, konnten dort nicht zum Ausdruck kommen, da man sie nicht bei Darstellungen an-

wenden durfte, die sich direkt an die Menge wandten wie die Reliefs auf einer Kirchentür. Barisanus verwandte sein Talent dazu, diese Türen so schön wie möglich zu machen, aber nicht, um neue Darstellungen zu ihrem Schmuck zu erfinden. Es ist dies das natürliche Verhalten eines Kunst-Handwerkers, der sich auf festgefügte Werkstattgewohnheiten stützt, die ihm vorenthalten, was Bonanus erfahren hatte: die Wagnisse aber auch die Vorzüge einer Wahl zwischen mehreren künstlerischen Traditionen und die Versuchung des eigenen Erfindens.

André Grabar

CARL VON LORCK, *Ostpreussische Gutshäuser, Bauform und Kulturgehalt*. 79 S. mit 20 Textskizzen, 138 Bildern auf 53 Taf. — Holzner Verlag, Kitzingen/M., 1953.

Eine ältere Arbeit — Herrenhäuser Ostpreußens, Gräfe und Unzer, Königsberg i. Pr. 1933 — erscheint hier in etwas erweiterter Form, doch konnte der Verfasser, wie die Einleitung mitteilt, für die Neubearbeitung nichts von seinen Notizen und Aufnahmen retten, die notwendigen Unterlagen, „Fotos, Bilder, Beschreibungen und Statistiken“ erhielt er durch „unmittelbare Mitteilung von den Besitzern“. So erscheint dem Verfasser sein Buch „wie ein umfangreiches Mosaik“.

Unter diesen Umständen wird man keine Vollständigkeit erwarten dürfen. In der Tat gibt der eigentliche Text nicht viel mehr als die 1933 erschienene Arbeit bot, erheblich vermehrt ist nur das „Beschreibende Verzeichnis“ am Schluß, doch handelt es sich hier z. T. um rein landwirtschaftliche Angaben (Ernteerträge, Zahl der Pferde, Rinder, Merino-Wollschafe, Mastschweine, Remonten usw. wie bei Finckenstein S. 63 und zahlreichen anderen Besitzungen) oder um familiengeschichtliche Notizen (z. B. bei Gr. Steinort S. 66, Neudeck S. 71, Prassen S. 73, Schlobitten S. 75 und bei vielen anderen), die mit der Bau- und Kunstgeschichte nicht das geringste zu tun haben. (Ordensauszeichnungen, Angaben wie „23 Wagen mit 169 Personen gingen auf den Treck“ S. 69). Dem Verfasser kam es auch nicht auf eine streng methodisch angelegte kunstgeschichtliche Darstellung an, denn eine solche hätte nächst der zeitlichen Ordnung des Stoffes in systematischer Weise die Grundrißentwicklung, die äußere Gestaltung und die innere Einrichtung, ferner Lage und Gartenanlagen behandeln müssen. Die Beschreibung ist zwar in großen Zügen nach Zeitabschnitten geordnet, aber innerhalb der einzelnen Kapitel werden die Gutshäuser so geschildert, daß sich gelegentlich inmitten der Beschreibung des baulichen Zustandes Sätze über den Inhalt des Familienarchivs (S. 36) oder gar einen berühmten Rennstall (S. 44) finden, die nichts zur Klärung des Sachverhalts beitragen. Der Verfasser rühmt sich zwar, er hätte „an die Stelle des alten, vieldeutigen abstrakten Begriffs ‚Stil‘ den einfachen, rein anschaulichen Begriff der Struktur eingeführt“, aber wenn er dann die Behauptung aufstellt: „ein Vergleich mit dem gesicherten Werk von de Bodt, der Lindenfassade des Berliner Zeughauses, ließ mich die überraschende Tatsache entdecken, daß Friedrichstein die genaue Übertragung dieser Fassade auf einen zweistöckigen Schloßbau darstellt“ (S. 32) und in ganz mißverständlichen Skizzen (S. 33) als weiteres Vorbild die Louvre-Fassade von Perrault wiedergibt, so zeigt sich, daß dem Verfasser klare Grundbegriffe architektonischer Gestaltung fehlen. Nicht minder

widersinnig sind einzelne Beschreibungen, wenn er z. B. sagt, daß die „französische Steilmansarde“ in Finckenstein und überhaupt im „deutschen Hochbarock“ „im Sinn einer ausrundenden Kuppelhaube umgestaltet“ sei (S. 37). Das von scharfen Kanten und klaren Horizontalen begrenzte und mit einer Reihe senkrechter Schornsteine versehene Dach von Schloß Finckenstein hat mit einer sich ausrundenden Kuppelhaube auch nicht das Geringste zu tun. Auch sprachlich finden sich die sonderbarsten Sätze, so wenn es S. 33 heißt: „Beherrschend ist die ausgesprochene Längsrichtung der breitgelagerten, gleichsam für weite Perspektiven sich dem Boden angleichenden Herrenhäuser und für weite Perspektiven den Landschaftsraum beherrschenden Herrenhäuser.“

Das Buch will letzten Endes den „Kulturgehalt“ der Ostpreußischen Gutshäuser ermitteln. Demgemäß heißt es am Schluß: „Ostpreußische Lebensform bedeutet: Ehrfurcht vor den Vorfahren und Verantwortung vor den Nachkommen, Gefolgstreue zum Ganzen und selbstverständliches Herrentum, gegenseitige Treue von Gefolgsmann und Gutsherrn, Wille zum Eigentum, Kraft des Erhaltens und ein unlösliches Verbundensein mit dem Heimatboden der Väter.“

In „selbstverständlichem Herrentum“ scheint der Verfasser auch seine „Strukturforschung“, die er als „eine Arbeitsmethode von wohlbegründeter und vielfach bewährter Schlüssigkeit“ hinstellt, zu handhaben. Ernst Gall

PAUL POST, *Das Kostüm und die ritterliche Kriegstracht im deutschen Mittelalter von 1000—1500*. Berlin W. de Gruyter 1932—1939. 23 Taf. mit 215 Abb.

Der Nestor der deutschen Kostümgeschichte Paul Post hat in den Jahren 1929—1939 bei W. de Gruyter in Berlin im Rahmen eines Tafelwerkes zur deutschen Kulturgeschichte eine Sonderpublikation über „Das Kostüm und die ritterliche Kriegstracht im deutschen Mittelalter von 1000—1500“ vorgelegt. Da die Arbeit zur Zeit ihres Erscheinens aus politischen Gründen nicht beachtet wurde, scheint es heute im Zusammenhang einer Wiederbelebung der Kostümgeschichte angezeigt, auf diese Arbeit hinzuweisen.

Wir sind in der Kostümgeschichte nicht gerade reich an wirklich brauchbaren Nachschlagwerken, die sich aus wohlfundierter Kenntnis des Materials ergeben. Auch sind gewisse Gebiete bis heute unbearbeitet geblieben. (Italien 15. Jahrhundert.) Die älteren Handbücher leiden nur all zu sehr unter einer mehr sittengeschichtlichen und rein ästhetischen Betrachtungsweise und Bewertung des Kostüms und geben dem stilistischen Ablauf und dem Zusammenhang mit anderen Gebieten der Kunstgeschichte kaum Beachtung. Paul Post hat schon in früheren Arbeiten nachgewiesen, wie sehr die Tracht und ebenfalls die Rüstung den Stilgesetzen ihrer Zeit unterworfen sind.

In diesem Abschnitt zur deutschen Kostümgeschichte des Mittelalters wird an Hand von möglichst datierten Bildquellen eine genaue Ermittlung der einzelnen Gewandteile des Kostüms, sowie der Harnischteile der Rüstung aufgezeigt und ihre organische Entwicklung nach Epochen gegliedert. Es ist zu begrüßen, daß nur in seltenen Fällen die Strichzeichnung zur Erläuterung einzelner Details herangezogen wurde. Dem

Bildteil schließt sich jeweils in knappester Form ein beschreibender Teil an, der auch die kostüm- und waffentechnischen Bezeichnungen, sowie sie einigermaßen gesichert sind, anwendet. Ein kurzer stilistischer und ästhetischer Überblick gibt den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kunst.

Aus der Anordnung der Bildtafeln geht hervor, wie in der frühen Zeit (bis etwa 1300) die Formelemente, die die Tracht bilden, noch sparsam sind und Männer- und Frauenkleidung wenig unterschiedlich in ihren Einzelheiten, bis ab 1300 eine immer reicher werdende Formenfülle zwingt, Männer- und Frauentracht gesondert zu behandeln und einen eigenen erläuternden Textteil beizufügen. Wenn auch das Zusammendrängen auf so engen Raum den Verfasser leider zu Vereinfachung des oft uferlosen Materials zwingt, so liegt in der Übersichtlichkeit der Anordnung und den geschickt ausgewählten Beispielen doch auch zugleich ein gewisser Maßstab. Es ist leicht ersichtlich, daß bei weitgehender formaler Übereinstimmung zwischen Männer- und Frauentracht die Hauptanregung in dieser Zeit von der männlichen Kleidung ausgeht.

In einer Geschichte des Kostüms des Mittelalters darf die ritterliche Kriegstracht nicht fehlen. Ist sie doch, wie gerade P. Post nachgewiesen hat, stilistisch aufs engste mit der Kleidermode ihrer Zeit verwandt, wie ebenfalls Arbeiten von B. Thoma und die eben erschienene von O. Gamber (Stilgesch. d. Plattenharnisches bis um 1400, in: Jbch. d. Kunsth. Slgn. in Wien 1953. Bd. 50.) immer wieder betonen.

Es wäre der Kostümgeschichte zu wünschen, wenn Paul Post seine große Arbeit über die Geschichte des Kostüms, an der er seit Jahren arbeitet, bald zu einem Abschluß bringen kann, denn nirgends ist eine wirkliche Ausschöpfung des so reichlich vorhandenen Bildmaterials zusammen mit den zeitgenössischen Quellen notwendiger als hier, wenn die Kostümgeschichte ein brauchbarer Zweig der Kunstgeschichte sein will.

M. Braun-Ronsdorf

Wohnkunst und Hausrat, einst und jetzt. Herausgegeben durch *Heinrich Kreisel*.

Band 1 Heinrich Kreisel, Deutsche Spiegelkabinette

Band 2 Joseph Maria Ritz, Deutsche Bauernmöbel

Band 3 Luisa Hager, Alte Wandbespannungen und Tapeten

Band 4 Arno Schönberger, Meißener Porzellan mit Höroldt-Malerei

Band 5 Heinrich Kreisel, Möbel von Abraham Roentgen

Je 32—38 S., 20 Abbildungsseiten

Franz Schneekluth Verlag, Darmstadt o. J. (1954)

Bei einer Besprechung dieser Neuerscheinungen muß vor allem der Charakter der ganzen Serie hervorgehoben und dankbar anerkannt werden. Zum ersten Mal unternimmt es ein deutscher Verlag, das an köstlichen Erfindungen schier unerschöpfliche Gebiet des häuslichen Kunsthandwerkes im kleinen, volkstümlich zu nennenden, aber gewissenhaft durchgearbeiteten, illustrierten Buch an einer Reihe von prägnanten Einzelbeispielen in liebenswürdiger Weise sichtbar zu machen. Oft habe ich mich schon gewundert, warum niemand auf diesen Gedanken gekommen ist oder warum kein Verlag den Mut hatte, ihn zu verwirklichen. Das Gelingen ist weitgehend bestimmt

durch die Klugheit der redaktionellen Arbeit. Mir scheint, man könne den monographischen Ausschnitt gar nicht eng genug ziehen. Nicht wegen der sogenannten Spezialisierung, die dann den Einzelband ja auch zu einem Dokument der Forschung und ihrer Entdeckungen machen wird (wie zum Beispiel bei K r e i s e l s Erstpublikation der schönen Roentgen-Möbel in Schloß Pommersfelden), sondern wegen der intensiveren pädagogischen Nahsicht der Objekte und der darin sich offenbarenden Fülle von vordem unerkannten, jeden fesselnden künstlerischen Feinheiten und optischen Reizen.

Dieser Gewinn gilt, wie mir scheint, vor allem von S c h ö n b e r g e r s „Meißener Porzellan mit Höroldt-Malerei“, das mir auch hinsichtlich der Auswahl und der Art der Abbildungen für die Möglichkeiten dieses Publikationstypus vorbildlich gelungen erscheint. Ebenso K r e i s e l s „Deutsche Spiegelkabinette“. Die Knappheit und Verlässlichkeit der technischen Sachangaben zu den einzelnen abgebildeten Objekten ist wesentlich. Wenn man die Themen so wenig allgemein wie nur möglich wählt, so wäre der Erfolg wirklich eine Erschließung von Neuland. Fast möchte man sich selber melden, um ein Bändchen über Eßbesteck oder Teegerät, über Tabakutensilien oder über den Römer, über den Stuhl oder über Bilderrahmen übernehmen zu dürfen. Und ebenso wichtig wird für die Fortsetzung die im Titel der Serie bereits angekündigte Ausweitung bis zur Gegenwartsproduktion sein. Man muß wünschen, daß nicht nur das Besondere, sondern auch das Elementare aufgezeigt wird, damit die in aller kunstgewerblicher Gestaltung entscheidende Spannung von Typus und stilisierender Individuation, von Zweckerfüllung und schöpferischem Spieltrieb immer wieder von neuem sichtbar wird. H a g e r s Darstellung der Entwicklung von Wandbespannung und Tapete hätte z. B. nicht mit Prunk und Repräsentation zu beginnen, sondern mit jenen schlichten Behängen, wie sie beispielsweise in Schloß Tratzberg noch aus der Zeit um 1500 erhalten sind. Aus dem gleichen Grund ist auch die Einbeziehung des Bäuerlichen, wie es durch das Bändchen von R i t z geschah, besonders zu begrüßen.

Theodor Müller

TOTENTAFEL

HANS SCHNEIDER †

Am 7. November 1953 ist Hans Schneider im Alter von 65 Jahren den Folgen eines Schlaganfalles erlegen. Er würde es als besondere Fügung des Schicksals hingenommen haben, daß er an der Stätte mitten aus der Arbeit heraus dahin mußte, mit der ihn vieles verband und deren Geist er so lebendig verkörperte. Mit der humanistischen Tradition Basels groß geworden, gehörte er zu den Vertretern der alten Schule, die heute immer seltener werden. Sein Leben war bestimmt von dem Glauben an die Souveranität des menschlichen Geistes und er konnte gar nicht anders, als sich gegen alles zu wenden, was die kulturellen Werte und die Grundlagen europäischer Kultur gefährdete. Ein während des Krieges unternommener Versuch, das Rijksbureau zu ver-

legen, wurde von ihm zwar vereitelt, aber besonders schmerzlich empfunden. Es war das Unglück seines Lebens, daß er so viel an Gewalttätigkeit um sich herum geschehen sah. Aber gerade in Augenblicken höchster Gefahr bewährte sich seine nie ermüdende Hilfsbereitschaft. Viele werden nicht aufhören, seiner in herzlicher Dankbarkeit zu gedenken. Und auch das war für ihn charakteristisch, daß er einmal geschlossene Freundschaften hielt. Viele Beweise höchsten Vertrauens sind ihm zuteil geworden. Er pflegte jedoch von allem kein Aufhebens zu machen.

Sein wissenschaftliches Interesse galt insbesondere dem holländischen 17. Jahrhundert, speziell dem Rembrandtkreis. In seiner Dissertation (1914 bei E. Heidrich), die den niederländischen Einfluß auf die oberdeutsche Malerei um 1460 bis 1480 untersucht, klingt die weitere Entwicklung schon an. Die Grundlagen hierfür schuf er sich durch seine Tätigkeit als Direktorialassistent am Mauritshuis (1915—1930), wo er sich zu einem anerkannten Kenner seines Gebietes entwickelte. Der deutschen Kunstwissenschaft verdankte er viel. Er sprach hiervon noch kurz vor seinem Tode, und den Namen Adolph Goldschmidt nannte er mit besonderer Verehrung. Mit einer Antrittsvorlesung über die Methode der Kunstgeschichte habilitierte er sich am 17. 5. 1923 als Privatdozent an der Universität Leiden und viele Jahre gehörte er zu den Herausgebern von *Oud Holland*. Im Haag fand Schneider schließlich den Weg zu Hofstede de Groot, der ihm fachlich und menschlich besonders nahe stand und der ihn zu seinem Testamentvollstrecker bestimmte. Als Aufgabe fiel ihm u. a. die Ordnung und der Ausbau der Notizen Hofstede de Groots zum heutigen Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie zu, dessen Direktor er von 1930—1940 war. Seine organisatorischen Fähigkeiten kamen ihm hierbei besonders zu statten. Der wissenschaftliche Ertrag seiner Tätigkeit fand seinen Niederschlag in Aufsätzen, die meist in *Oud Holland* und im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen erschienen sind, nicht zu gedenken der vielen Beiträge für Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Ein von Teyler's Tweede Genootschap veranstaltetes Preisausschreiben veranlaßte ihn zur Zusammenfassung seiner Studien über J. Lievens, die ihm die goldene Medaille einbrachten und 1932 erschienen. Dabei gelang ihm die Klärung der Beziehungen zwischen Rembrandt und Lievens; der Landschaftsmaler Lievens wurde zum ersten Mal herausgestellt. Auch auf dem Gebiet der Zeichnungen verdanken wir ihm scharfsinnige Untersuchungen, wie sie sich etwa in dem Aufsatz über Ferdinand Bol als Monumentalmaler für das Amsterdamer Stadthaus finden (Jb. pr. Kslgn. 1926). Sein sicherer Blick für das Wesentliche und Tragfähige hat seinen Arbeiten ein festes Fundament gegeben. Ihre Ergebnisse sind meist Allgemeingut der Kunstwissenschaft geworden. Gedenken wir schließlich der vielen Anregungen, die er gab, die im Grunde der Anstoß für manche Monographie und manchen Aufsatz geworden sind. Derartige Pläne zu unterstützen und zu fördern war ihm eine Selbstverständlichkeit. Als er unter dem Druck der Kriegsereignisse 1941 den Haag verließ, blieb manches unvollendet liegen. Zu einer Verarbeitung des gesammelten Materials kam er nicht mehr, aber seine Liebe zu Holland blieb. Im ganzen gesehen war er ehestens der Generation eines Bredius und Hofstede de Groot zugehörig, deren Werk er gewissermaßen vollendete.

Die Übersiedlung nach Basel stellte neue Anforderungen, da er als Präsident der schweizerischen Denkmalpflege die Herausgabe des Inventarisationswerkes übernahm. Der Kenner der Materie wird es zu werten wissen, wenn er jährlich zwei Bände der umfangreichen Publikation herausbringen konnte. Er wird uns sehr fehlen, der still schaffende, zielbewußte Wissenschaftler, nicht zuletzt auch der Mensch Hans Schneider.

H. Dattenberg

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Aachen

A. M. Rommerskirchen und Paul Schöneberg. Ausst. Suermondt-Museum Sept. 1953. Aachen 1953, 1 Faltbl. m. 3 Abb.

Altenburg

Kinderzeichnungen aus Schulen im Kreis Altenburg. Ausst. Staatl. Lindenau-Museum. April—Juni 1953. Altenburg 1953, 6 Bl. m. 5 Abb.

Basel

20 Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung 1933—1953. Ausst. d. Slg. d. Stiftung ab Sept. 1953, Kunstmuseum Basel. Geleitwort von G. Schmidt. Basel 1953, 40 S. m. 68 Abb.

20 Jahre Gruppe 33. Ausst. Kunsthalle Basel 17. 10.—22. 11. 1953. Vorwort R. Th. Stoll. Basel 1953, 11 Bl., 2 Taf., 24. S. Taf.

Berlin

Katalog zur Gastausstellung holländischer Maler des 17. Jhdts. aus dem Staatl. Museum Schwerin. Ausst. Staatl. Museen Berlin. Berlin 1953, 50 S., 1 Bl. 16 Taf.

Patriotische Kunst aus der Zeit der Völkserhebung 1813. Ausst. Berlin 15. 5. bis 15. 7. 1953. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1953. 183 S., 70 Abb.

Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Gedächtnis-Ausst. Schloß Charlottenburg v. 1. 10.—31. 10. 1953. Berlin 1953, 16 S. m. 4 Abb.

Walter Mische. Ausst. Kunstamt Charlottenburg 1. 10.—30. 10. 1953. Berlin 1953, 1 Faltbl. m. 1 Abb.

Berlin und Dresden

Sowjetische und vorrevolutionäre Kunst. Ausst. Berlin Pergamon-Mus. 27. 7. bis 25. 8. 1953 u. Albertinum Dresden 30. 8. bis 20. 9. 1953. Dresden 1953, 94 S. m. Abb. i. T. u. auf Taf.

Bern

23. Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten. Vorw. v. M. Huggler. Ausst. Kunstmus. 18. 10.—6. 12. 1953. Bern 1953, 24 Bl., 14 Taf.

Braunschweig

Max Beckmann. Ausst. Kunstverein 25. 10.—22. 11. 1953. Braunschweig 1953, 10 Bl., 20 S. Taf.

Celle

Daumier und seine Zeitgenossen. Französische Graphik von 1815—1875. Ausst. Schloß Celle, Sept.—Dez. 1953. Celle 1953, 31 S. m. Abb.

Chemnitz (Karl-Marx-Stadt)

Jugendliches Laienschaffen. Ausst. Kunstslg. 23. 8.—4. 10. 1953. Karl-Marx-Stadt 1953, 4 Bl. m. 3 Abb.

Darmstadt

Jahresausstellung der Neuen Darmstädter Sezession mit Ossip Zadkine. Ausst. Mathildenhöhe 6. 9.—11. 10. 1953. Darmstadt 1953, 16 Bl. m. 32 Abb.

Dortmund

Kinder zeichnen und malen. Ausst. Mus. am Ostwall 11. 10.—15. 11. 1953. Dortmund 1953, 8 Bl., 10 S. Taf., 1 Abb. auf Tit. Bl.

Aus Dortmunder Kuntbesitz. Ausst. Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Schloß Cappenberg im Juli 1953. Dortmund 1953, 12 Bl. m. 40 Abb.

Die Sammlung Thomée. Zur Geschichte der privaten Kunstsammlungen in Westfalen. Ausst. Museum f. Kunst- und Kulturgeschichte in Schloß Cappenberg v. 1. 7.—Oktober 1953. Vorw. v. R. Fritz. Dortmund 1953, 22 S., 21 Bl. m. 44 Abb.

Dresden

Robert Sterl. Ausst. Staatl. Kunstsln. April 1953. Dresden 1953, 2 Bl. m. 3 Abb.

Düsseldorf

Kunst des 20. Jahrhunderts. (Neuerwerbungen der Nachkriegszeit) Kunstsln. d. Stadt Düsseldorf. Düsseldorf 1953, 33 Bl. m. 76 Abb., 5 Farbt. f.

Duisburg

Weihnachtliche Kunst. Ausst. Kunstmuseum Dez. 1953. Duisburg 1953, 20 S. m. 5 Taf.

Erlangen

Plakete sehen Sie an. Ausst. Orangerie 5. 9.—4. 10. 1953. Erlangen 1953, 3 Faltbl. m. 17 Abb.

Essen

Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz. Ausst. Villa Hügel. Essen 1953, 12 Bl., 2 Faltbl. m. 25 Abb., 2 Pläne, Beilage: Verz. d. ausgest. Kunstwerke 24 S.

Goslar

Kunstaussstellung 1953 des Bundes bildender Künstler Nord-Westdeutschlands.

Ausst. Städt. Mus. 22. 8.—20. 9. 1953. Goslar 1953, 2 Bl. m. Abb. u. 1 Tit. Taf. Karl Hofer Ausst. Städt. Mus. 4. 10. bis 25. 10. 1953. Goslar 1953, 4 Bl., 1 Tit. Taf., 4 S. Taf., 1 Abb. a. Umschl.

Hameln

Maler auf großer Fahrt von Nordkap bis Honduras. Ausst. Kunstkreis, 22. 11. bis 6. 12. 1953. Hameln 1953, 8 Bl. m. 12 Abb.

Hannover

Die Chronik und die sieben Jahresmappen der Künstlergruppe „BRÜCKE“. Ausst. Kestnermus., Juli—Sept. 1953. Hannover 1953, 9 Bl. m. 5 Abb.

Toulouse Lautrec. Ausst. Kestner-Mus. Hannover 1953, 12 Bl. m. 14 Abb.

Zeitlose Form. Slg. Rintelen. Ausst. Kestner-Mus. Herbst 1953. Hannover 1953, 14 Bl. m. 11 Abb.

Eduard Bargheer. Ausst. Kestner-Ges. 18. 10.—22. 11. 1953. Hannover 1953, 8 Bl. m. 11 Abb.

Emy Roeder. Ausst. Kestner-Ges. 18. 10. bis 22. 11. 1953. Hannover 1953, 4 Bl. m. 8 Abb.

Farbige Graphik. Ausst. Kestner-Ges. Hannover 1953, 11 Bl. m. 72 Abb.

Köln

Walter A. Lindgens. Ausst. Kunstverein 7. 11.—28. 11. 1953. Köln 1953, 5 Bl. m. 4 Abb.

Leverkusen

Junge Deutsche Maler. Städt. Mus. 15. 11. bis 31. 12. 1953. Leverkusen 1953, 30 S. m. 10 Abb.

Lüneburg

Führer durch das Museum für das Fürstentum Lüneburg. Buchdruck, Bucheinband und Druckgraphik in Lüneburg von der Renaissance bis zum Rokoko. Lüneburg 1953, 8 Bl. m. Abb.

Lüneburger Kunstausstellung 1953. Ausst. Mus. am Wandrahm, 30. 5.—28. 6. 1953. Lüneburg 1953, 4 Bl.

Luzern

Deutsche Kunst. Meisterwerke des 20. Jh. Ausst. Kunstmuseum Luzern v. 4. 7. bis 2. 10. 1953. Hrsg. v. L. Grote unter Mitarbeit v. L. v. Wilckens. München 1953. 64 S., 56 S. Taf. u. Abb. i. T.

Werner Hartmann. Ausst. Kunstmus. 25. 10.—29. 11. 1953. Luzern 1953, 8 S., 8 S. Taf.

München

Nürnberger Gobelin-Manufaktur. Ausst. Haus d. Kulturinstitute ab 10. 6. 1953. München 1953, 2 Bl.

Adolf Hoelzel. Gedächtnisausst. zusammengest. v. Stuttgarter Galerieverein in Verb. m. d. Württemb. Staatsgal. Stuttgart. Ausst. Haus der Kunst. Stuttgart 1953, 17 S. m. 9 Abb. i. T., 32 S. Taf.

Oskar Schlemmer. Ausst. Haus der Kunst. München 1953, 16 S., 31 Taf.

Mississippianorama zusammengest. vom City Art Mus. St. Louis. Ausst. Amerika-Haus. München 1953, 18 Bl., 4 S. Taf.

Neuss

Alte Neusser Bürger-Bildnisse. Ausst. Clemens-Sels-Mus. 3. 10.—15. 11. 1953. Neuss 1953, 12 Bl. m. 21 Abb.

Passau

Wolf Huber. Gedächtnisausstellung zum 400. Todestag. Ausst. Passau v. 14. 8.—6. 9. 1953. Einf. v. P. Halm. Passau 1953. XII, 23 S., 16 S. Taf.

Rosenheim

Kollektiv-Ausstellung Jouquières. Ausst. Städt. Kunstslg. 15. 8.—13. 9. 1953. Rosenheim 1953, 1 Faltbl. m. 1 Abb.

Wien

Anton Faistauer. Ausst. Künstlerhaus. Wien 1953, 1 Tit. Taf., 19 Bl., 23 S. Taf.

Wuppertal

Josef Horn. Ausst. Städt. Mus. 14. 10. bis 1. 11. 1953. Wuppertal 1953, 8 Bl.

Josef Horn. Anlässlich der Gedächtnisausst. hrsg. v. Kunst- und Mus. Verein Wuppertal. Wuppertal 1953, 12 Bl. m. 6 Abb., 20 S. Taf.

Wuppertal

Bilder aus 90 Studioausstellungen, 1945 bis 1953. Ausst. Studio f. Neue Kunst. Wuppertal 1953, 8 Bl. m. 10 Abb.

Zürich

Holländer des 17. Jahrhunderts. Ausst. Kunsthau 4. 11.—20. 12. 1953. Zürich 1953, 90 S., 1 Bl., 41 Taf.

AUSLÄNDISCHE AUSSTELLUNGEN

England

London Royal Academy. 5. 12. 1953 bis 6. 3. 1954: Flämische Kunst von 1300 bis 1700. (Gemälde und illuminierte Handschriften.)

Holland

Rotterdam Museum Boymans.

19. 12. 1953 bis 14. 2. 1954: Ölskizzen von Peter Paul Rubens. 1606—1638.

Italien

Rom Palazzo Venezia. Dezember 1953 bis März 1954: Die schönsten Handschriften aus italienischen Bibliotheken.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Jan. 1954: Junge limburgische Kunst. Im Graph. Kabinett: Zeichnungen v. Hanns Mänhardt, Aachen.
 BERLIN Bezirksamt Tiergarten, Lützowplatz 9. Bis 17. 1. 1954: Atelieraussstellung.
 Hochschule für bildende Künste. Bis 30. 1. 1954: Arbeiten von Studierenden.
 Wasmuth-Antiquariat. 11. 1.—6. 2. 1954: Neue Bilder von Georg Meue.
 BIELEFELD Städt. Kunsthau. 3.—31. 1. 1954: Sechs Hamburger Maler (Fiedler, Grimm, Hartmann, Kluth, Kronenberg, Spangenberg).
 BREMEN Kunsthalle. Bis 17. 1. 1954: Ausstellung heimischer Künstler. 17. 1.—14. 2. 1954: Plastik und Handzeichnungen v. Joachim Karsch.
 DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis Ende Januar 1954: Südsee-Ausstellung aus den Beständen des Museums.
 DORTMUND Museum am Ostwall. 9. 1.—7. 2. 1954: Plastik und Zeichnungen v. Karl Hartung. — Im Kabinett: Zeichnungen und Illustrationen v. Saul Steinberg.
 DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. 3.—31. 1. 1954: Gemälde und Aquarelle von Curt Georg Becker.
 DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. Januar 1954: Arbeiten von André Masson.
 FLENSBURG Städt. Museum. 10.—31. 1. 1954: Nordostdeutsche Künstler-Einigung. Malerei, Graphik, Plastik.
 FRANKFURT Städt. Kunstinstitut. Bis 31. 1. 1954: Werke von Otto Meyer-Amden.
 Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Jan. 1954: Graphiken v. A. Paul Weber.
 Aquarelle v. Helmut Faust.
 Kunstverein. Ab 10. 1. 1954: Junge Französische Bildhauer der Gegenwart.
 Zimmengalerie Franck. Ab 7. 1. 1954: Holzschnitte von Erich Mueller-Kraus.
 HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 10. 1. 1954: Kunsthandwerk und Tapeten aus USA. 17. 1.—21. 2. 1954: Westdeutscher Künstlerbund.

HAMBURG Kunsthalle. Ab 6. 1. 1954: Schweizer Graphik von Urs Graf bis Hodler.
 Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 3.—31. 1. 1954: Gemälde v. W. Frhm-Pauli.
 Galerie Hauswedell. 4.—26. 1. 1954: Kohlezeichnungen und Aquarelle von Ludwig Meidner.
 HAMELN Kunstkreis. Jan. 1954: Bildwerke und Zeichnungen v. Richard Scheibe.
 KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis Jan. 1954: 50jährige Pfälzer Künstler.
 KASSEL Kunstverein. 6.—31. 1. 1954: Arbeiten von Karl Gotsch, Hanna Nagel und Walter Gropius.
 KIEL Kunsthalle. 17. 1.—22. 2. 1954: Moderne Möbel. Graphik von Braque, Matisse, Picasso u. a.
 KÖLN Kunstverein. 9. 1.—7. 2. 1954: Rheinisch-Bergischer Künstlerkreis.
 Galerie Czwiklitzer. Jan. 1954: Affiches Françaises. 50 franz. Plakate.
 KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. 10. 1.—14. 2. 1954: Gesamtausstellung Joan Miró.
 MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 9. 1.—7. 2. 1954: Plastiken und Zeichnungen v. Henry Moore.
 MÜNCHEN Städt. Kunstsammlungen. Bis 31. 1. 1954: Farbige Graphik 1953. — Jahresausstellung des Vereins für Originalradierung, München e.V. Münchner Nachwuchs-Künstler Maria Proebst, Landstuh, Keramik Meisterphotographien E. O. Hoppé.
 Ophir. Januar 1954: Neue Arbeiten von Karl F. Brust.
 MÜNSTER Westfälischer Kunstverein. Januar 1954: Arbeiten von E. L. Kirchner.
 OSNABRÜCK Städt. Museum. Bis 20. 1. 1954: Altes und neues Kinderspielzeug.
 ULM Städt. Museum. 10. 1.—7. 2. 1954: Arbeiten von Albert Unsel.
 WUPPERTAL Städt. Museum. 10.—31. 1. 1954: Werke von Oskar Schlemmer.

BERICHTIGUNG

In Heft 12, 1953 ist die Tabelle zum Beitrag Gerstenberg auf S. 343 in der Spalte „Kunstwerke, die bisher weder erschienen noch bleibend veröffentlicht sind“ unter III zu berichtigen: unzulässig (§ 19, I, 2).

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg, 75%). — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50. jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhof. Fernruf Nürnberg 2 65 56. Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.